



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1996

**Eine Poetik des Marienlob: Zum Prolog der "Goldenen Schmiede" Konrads
von Würzburg**

Schnyder, Mireille

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-93921>
Journal Article

Originally published at:
Schnyder, Mireille (1996). Eine Poetik des Marienlob: Zum Prolog der "Goldenen Schmiede" Konrads
von Würzburg. *Euphorion*, 90:41-61.

EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

Begründet von August Sauer
Erneuert von Hans Pyritz

in Verbindung mit
ROGER BAUER · WOLF-HARTMUT FRIEDRICH
GOTTHARDT FRÜHSORGE · PETER WAPNEWSKI

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM

90. Band (1996) 1. Heft



Universitätsverlag
C. Winter
Heidelberg

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Abhandlungen

Ulrich Ernst (Wuppertal) Der <i>Gregorius</i> Hartmanns von Aue im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung. Vom Nutzen der Kodikologie für die Literaturwissenschaft	1
Mireille Schnyder (Zürich) Eine Poetik des Marienlobs. Der Prolog zur <i>Goldenen Schmiede</i> Konrads von Würzburg	41
Joachim Theisen (Tübingen) Sebastian Brant, Dr. Griff und Petrarca auf dem Mont Ventoux. Das Titelblatt als Verständnisvorgabe des <i>Narrenschiffs</i>	62

Beiträge zu Forschungsproblemen:

Peter C. M. Dieckow (Köln) Um jetzt der <i>Katzenborischen art Rollwagenbücher</i> zu gedenken – Zur Erforschung deutschsprachiger Prosaerzählensammlungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts	76
Stefan Goldmann (Berlin) Zur Herkunft des Topos-Begriffs von Ernst Robert Curtius	134
Redaktionelle Mitteilungen	150

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Schriftleitung: Prof. Dr. Wolfgang Adam, Andreas Hinz M.A., Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft, Postfach 4469, 49069 Osnabrück

Verlagsort: Hans-Bunte-Straße 18, Postfach 106140, 69051 Heidelberg

Der EUPHORION erscheint einmal vierteljährlich. Gesamtumfang mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 60,-, des Jahrgangs DM 160,-. Sonderpreis für Studenten DM 130,-. In diesen Preisen sind 7% Mehrwertsteuer enthalten. Preise und Lieferbarkeit älterer Jahrgänge oder Hefte auf Anfrage. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahreschluß.

Beiträge sind ausschließlich an die Schriftleitung des EUPHORION, Prof. Dr. Wolfgang Adam, Universität Osnabrück, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft, Postfach 4469, 49069 Osnabrück, zu senden.

Es wird gebeten, druckfertige Manuskripte mit Diskette einzusenden, die in Maschinenschrift einseitig beschrieben und mit einem Rand versehen sind. Anmerkungen sind nicht als Fußnoten anzubringen, sondern geschlossen am Ende des Manuskriptes anzufügen. Für die Einrichtung der Manuskripte und Disketten ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. In den Korrekturbogen ist von allen Änderungen abzusehen, die erneuten Zeilenumbruch erfordern. Kosten für von der Druckerei nicht verschuldete Änderungen werden vom Verlag nicht getragen.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen 40 unberechnete Sonderdrucke. Honorar wird nicht gezahlt.

Besprechungsexemplare bitte nur auf Anfrage an die Schriftleitung.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.

Diesem Heft liegt ein Prospekt des eigenen Verlages bei

Satz: Klaus Brecht. Satz. Bild. Grafik., 69123 Heidelberg · Druck: HVA Grafische Betriebe, 69123 Heidelberg

Abhandlungen

Der *Gregorius* Hartmanns von Aue im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung

Vom Nutzen der Kodikologie für die Literaturwissenschaft

von

Ulrich Ernst (Wuppertal)

Literaturwissenschaftliche Forschung präsentiert sich je nach Bereich, Situation und Gegenstand mit einem unterschiedlichen Profil, sei es in virulentem Prozeß oder in zeitweiser Stagnation, sei es als zögerndes Umkreisen des Objekts oder als direkter Zugriff, sei es in enger nationalphilologischer Konzentration oder in breitem interdisziplinärem Austausch, sei es in einem umspannenden Konsens oder in Kontroversen auch über Grundfragen. Differentiell wie sonst auf kaum einem anderen Feld der germanistischen Mediävistik ist, schon was die hermeneutische Ausgangsbasis angeht, die neuere Forschung zum *Gregorius* Hartmanns von Aue, in deren Verlauf sich, sieht man von ‚Mischformen‘ ab, zwei unterschiedliche Positionen herauskristallisiert haben, die im folgenden grob skizziert werden sollen.

Nach der einen Richtung ist Hartmanns Werk eine Legendendichtung,¹ die einen religiösen Wahrheitsanspruch erhebt und deren Protagonist den Typus des

¹ Zur Gattung vgl. André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen ³1965, S. 23–61; Theodor Wolpers, *Die englische Heiligenlegende des Mittelalters. Eine Formgeschichte des Legendenerzählens von der spätantiken lateinischen Tradition bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1964, S. 22ff.; Max Wehrli, *Roman und Legende im deutschen Hochmittelalter*, in: M. W., *Formen mittelalterlicher Erzählung*, Zürich 1969, S. 155–176; Siegfried Ringler, *Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters*, in: *Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, hrsg. von Peter Kesting, München 1975, S. 255ff.; Achim Masser, *Bibel- und Legendeneplik des deutschen Mittelalters*, Berlin 1976, S. 152ff.; Hellmut Rosenfeld, *Legende*, 4. verb. und verm. Aufl., Stuttgart 1982; Vorsicht ist gegenüber der Darstellung von Ulrich Wyss geboten, der die Legende aus der Sicht Hegels als inferiore, ja geradezu nichtliterarische Gattung ansieht: U. W., *Legenden*, in: *Epische Stoffe des Mittelalters*, hrsg. von Volker Mertens / Ulrich Müller, Stuttgart 1984, S. 40–60; Felix Karlinger, *Legendenforschung. Aufgaben und Ergebnisse*, Darmstadt 1986; C. Leonardi / Konrad Kunze / Louise Gnädinger u. a., *Hagiographie*, in: *Lexikon des Mittelalters* IV (1989), Sp. 1840–1862; Hans-Peter Ecker, *Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*, Stuttgart 1993; Dieter von der Nahmer, *Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie*, Darmstadt 1994.

Überlieferung und gegen die Übersetzung Arnolds von Lübeck müßte statt dessen zu dem extremen Schluß führen, daß Hartmanns Gregorius-Dichtung im gesamten Mittelalter mißverstanden worden ist.

8. Zum Schluß sei auf das methodologische Ergebnis der vorangehenden Untersuchung verwiesen: Es hat sich gezeigt, daß die kodikologisch fundierte Kontextforschung, abgesehen von ihrer unbestrittenen Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte, ein wichtiges subsidiäres Instrument für eine historisch abgesicherte Gattungszuordnung und Adressatenbestimmung mittelalterlicher Dichtung darstellen kann. Auch für die auf Sinnerschließung ausgerichtete Textinterpretation, die im Hinblick auf den *Gregorius* andernorts zu leisten versucht wurde,²⁰² kann sie eine Hilfsfunktion ausüben und als Kontrollinstrument wie auch als Korrektiv der Hermeneutik dienen. Sie vermag darüber hinaus Licht zu werfen auf bestimmte Autorambitionen, auf Produktionsraum und Tradierungsprozeß der Texte in sozialen Gemeinschaften und Institutionen, auf die jeweilige Positionierung einer Dichtung im tektonischen Gefüge eines Codex und in einem größeren Ensemble von Texten, die gleichsam miteinander kommunizieren, und schließlich auch auf die Programmatik von Sammelhandschriften, die komplexe, gleichwohl aufeinander abgestimmte Rezeptionsangebote darstellen, die, wie im Fall Hartmanns zu erkennen ist, häufig nicht auf einen einzigen Autor zentriert,²⁰³ vielmehr entsprechend Bestellerinteressen und Lesererwartungen nach stofflichen, thematischen und gattungspoetischen Gesichtspunkten konzipiert sind.

Spätmittelalter, hrsg. von Willi Erzgräber, Wiesbaden 1978 (= *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 8), S. 524]; „Das Anhören der Alexius-Vita bewirkte die Bekehrung des Lyoner Tuchhändlers Waldes (1173/74), das Maria-Aegyptiaca-Leben diejenige des Giovanni Colombini (1355), des Begründers des Jesuatenordens.“ Angesichts solcher massiven Einwirkungen der Legende in die Lebenswelt der Rezipienten bleibt die Anwendung des Fiktionsbegriffs auf Hartmanns Werk problematisch.

²⁰² U. Ernst, *Der Antagonismus von vita carnalis und vita spiritualis im Gregorius Hartmanns von Aue*, a.a.O.

²⁰³ Zu fehlendem Autorinteresse bei der Zusammenstellung von Werken in Handschriften vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur*, Band 2, München 1986, S. 750; Burghart Wachinger, *Autorschaft und Überlieferung*, in: *Autorentypen*, hrsg. von Walter Haug / Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 1ff.

Eine Poetik des Marienlobs Der Prolog zur *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg

von

Mireille Schnyder (Zürich)

Nachdem Konrad von Würzburg während Jahrzehnten in der Forschung, mit dem Etikett „Epigone“ versehen, vernachlässigt wurde, hat man sich in den letzten Jahren seiner erinnert und ehrt ihn jetzt als Vertreter eines „neuen ästhetischen Programms“, das mit Hilfe des „geblühten Stils“ auf „Faszination“ aus ist, der der Dichter selber erliegen kann, so daß die Kunst schließlich, als l'art pour l'art, sich vom Publikum lossagt.¹ Vor allem die Prologe zu *Partonopier und Meliur* und dem *Trojanischen Krieg* sind es, auf die sich das neue Konradbild beruft, das einen selbstbewußten Dichter zeigt, der in der Forschung gern als eingebildet charakterisiert wird. Der Weg vom verachteten Epigonen zum berechtigt selbstbewußten Dichter scheint zu weit zu sein, als daß man ihn in zwei Jahrzehnten gehen kann. Dieses Konradbild wird mit gröberen und feineren Schattierungen reproduziert, ist aber doch so dominant, daß es andere Töne des Dichters verdrängt, so daß dann auch in einem Werk, wo er bewußt nicht diesen stolzen Ton anschlägt, ihm dieser unterstellt und dann vorgeworfen wird: in der *Goldenen Schmiede*, seinem Marienlob. Auch wenn der ganze Prolog der *Goldenen Schmiede* eine einzige Demutsgeste gegenüber der Belobigten ist – zugegeben in raffiniertester Form – scheint man sich in der neuesten Forschung darauf geeinigt zu haben, diese Haltung dem doch sonst in seiner Kunst so alles andere als demütigen Konrad nicht abzunehmen. Man spricht von „künstlerischer Anmassung“², von angestrebter Gottähnlichkeit des Künstlers, Hybris, „Unverschämtheit“, „Arroganz“³, „ironischer Bescheidenheitsgebärde“⁴ – wohlverstanden: gegenüber Maria – „Kokettieren“⁵, etc. Es ist das

¹ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, Darmstadt 1985, S. 347. Vgl. auch u. a.: Dieter Seitz, *Konrad von Würzburg*, in: Winfried Frey [et al.], *Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Bd. 2, Opladen 1982, S. 135–137; Rüdiger Brandt, *Konrad von Würzburg*, Darmstadt 1987, S. 204f.; Hartmut Kokott, *Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Konturen eines neuen Konrad von Würzburg-Bildes*, in: *JbOWG* 5 (1988/89), S. 69–77.

² Peter Ganz, „Nur eine schöne Kunstfigur“. Zur „*Goldenen Schmiede*“ Konrads von Würzburg, in: *GRM* 60 (1979), S. 27–45, S. 32.

³ Karl Bertau, *Beobachtungen und Bemerkungen zum Ich in der „Goldenen Schmiede“*, in: *Philologie als Kulturwissenschaft. FS K. Stackmann*, hrsg. von L. Grenzmann [et al.], Göttingen 1987, S. 179–192, S. 186, 188.

⁴ Dagmar Dahnke-Holtmann, *Die dunkle Seite des Spiegels. Das Verneinen in der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg*, in: *JbOWG* 5 (1988/89), S. 157–180, S. 164.

⁵ Hartmut Kokott, *Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie*, Stuttgart 1989, S. 164.

Los des Könners: es geht ihm alles so leicht von der Hand, so spielerisch, daß es ja gar nicht ernst gemeint sein kann.

Daß diese raffinierteste und geschliffenste Kunst durchaus ernst sein kann, daß der selbstbewußte Künstler durchaus Demut kennt, will ich im folgenden versuchen aufzuzeigen. Denn ich glaube, daß sich in diesem Prolog zum Marienlob ein Kunstverständnis äußert, das sich im Gegensatz zu dem Kunstverständnis der weltlichen Dichtungen definiert, ja, man von einer eigentlichen Poetik des Marienlobs sprechen kann. Und da haben weder Koketterie noch Arroganz ihren Platz.

Die Untersuchungen zu Konrads Kunstauffassung beziehen sich alle fast ausschließlich auf die Prologe zu *Partonopier und Meliur* und dem *Trojanischen Krieg*, beachten vielleicht noch die *Klage der Kunst* und Spruch 32.301, machen aber höchstens am Rande eine kleine Bemerkung zu den Prologen der *Goldenen Schmiede*, der *Legenden* und der kleineren Dichtungen.⁶ Dabei wird nie klar gesagt, daß die poetologischen Untersuchungen sich auf die weltliche Dichtung Konrads stützen, sondern es wird im Gegenteil gern verallgemeinernd von den Äußerungen in den zwei großen Prologen zu *Partonopier und Meliur* und zum *Trojanischen Krieg* auf das Gesamtwerk Konrads geschlossen.⁷ Die Folge davon ist dann, daß die ganz anderen Aussagen im Prolog zur *Goldenen Schmiede* nicht anders in dieses „System“ hineingebracht werden können, als wenn man ihnen Ironie oder Koketterie zuschreibt. Eine genaue Analyse dieses Prologs zeigt nun aber, wie hier, in strengem Gegensatz zu den Prologen der weltlichen Werke, eine eigene Poetik des Marienlobs vertreten wird, wo sowohl dem Dichter als auch dem dichterischen Werk eine ganz andere Rolle zukommt als in der weltlichen Dichtung. Dabei weist gerade die präzise Umkehrung von Äußerungen in den weltlichen Prologen darauf hin, daß hier ein bewußt anderes Konzept verfolgt wird, das nicht einfach Spiel ist, sondern in dem Konrad als Dichter eines Marienlobs ernst genommen werden muß.

Schon der Anfang des Prologs ist fundamental verschieden von dem der anderen Werke – auch der *Legenden*. Während in den Prologen zu den weltlichen Werken die Legitimation der Dichtung mit Hilfe der Topoi von delectare und pro-

desse und der Dichtung als eines Antidots gegen Müßiggang und Melancholie dem Werk vorangestellt ist, gepaart mit der Klage über das fehlende Echo für den guten Dichter, kehrt Konrad in der *Goldenen Schmiede* die Argumentation um, da die Legitimation dieser Dichtung fraglos ist, also keines Wortes bedarf, dafür das eigene Vermögen nicht gegeben ist. Setzt sich Konrad in den anderen Prologen über das Werk und dessen Wirkung mit dem Publikum in Bezug und lobt über die Klage der Mißachtung und über die Betonung der sozialen und „psychologischen“ Aufgabe der Dichtung sein Werk und sich selber, weicht hier die Klage über die Unfähigkeit des Publikums der Klage über die eigene Unfähigkeit. Ein Topos auch dies, und doch anders als gewohnt. Denn während in den anderen Prologen im Indikativ von der Aufgabe und vom Wert der Dichtung gesprochen wird, ist es hier der Konjunktiv, der die Aufgabe der Dichtung definiert, die Möglichkeit, die in der Realität nicht erreicht wird. Der Prolog der *Goldenen Schmiede* gestaltet sich so als eine große Geste des Wunsches, dem Thema gerecht zu werden, ist Ausdruck des Willens, im Bewußtsein, diesem nicht entsprechen zu können. So ist die Bitte Konrads:

davon du, frouwe, enphahen solt
den guoten willen für diu werc (V. 106f.)⁸

nicht einfach kokettes Understatement, da er ja sein Werk vollenden wird, sondern präziser Ausdruck dieser Haltung und Erkenntnis, die sich im konsequenten Konjunktivgebrauch ausdrückt: das Gewollte ist nicht einzuholen, nur in der offenen Form des Konjunktivs, dem Modus des „guten Willens“ sozusagen, anzu-deuten.

Vergleicht man eine solche Redehaltung mit der Art, wie Konrad im *Trojanischen Krieg* die Gewaltigkeit seines Unterfangens erinnert, dann aber im Indikativ vom Gelingen spricht, wird deutlich, daß sowohl Unfähigkeits- als auch Bescheidenheitstopos in der *Goldenen Schmiede* anders eingesetzt sind:

mîn sin der spannet unde dent
dar ûf mit hôhem flîze,
daz ich vil tage verslîze
ob einem tiefen buoche,
dar inne ich boden suoche,
den ich doch vinde kûme.
[...]
wil ich den grunt dar inne
mit worten undergrîfen,

⁸ Ich zitiere nach der Ausgabe von Edward Schröder, Göttingen 1969 (2. Aufl.). Zur Textkritik ziehe ich bei: Peter Knecht, *Untersuchungen zur Überlieferung der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg*, Erlangen 1984. Die seit langem angekündigte Neuauflage von Karl Bertau ist meines Wissens noch nicht erschienen.

⁶ Vgl. u. a.: Werner Schröder, *Zur Kunstanschauung Gottfrieds von Straßburg und Konrads von Würzburg nach dem Zeugnis ihrer Prologe*, Stuttgart 1990 (= *Text und Interpretation III*); Walter Haug, (wie Anm. 1), darin: Kap. 19: *Konrad von Würzburg. Artistische Faszination und isolierte Moral*, S. 335–354; Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, S. 11ff.

⁷ Trude Ehlert weist in ihrem präzisen Aufsatz, in dem sie vor allem das Nachtigallenbild untersucht, auf die Kontextgebundenheit der poetologischen Äußerungen hin, kommt aber nicht auf den Unterschied des Prologs der *Goldenen Schmiede* zu den Prologen der weltlichen Werke zu sprechen. Ihr Hinweis am Schluß des Artikels auf den Unterschied des Nachtigallenbildes ist zu kurz, um der grundlegenden Differenz gerecht zu werden. Trude Ehlert, *Zu Konrads von Würzburg Auffassung vom Wert der Kunst und von der Rolle des Künstlers*, in: *JbOWG* 5 (1988/89), S. 79–94.

sô muoz ich balde slîfen
 hie mîner zungen enker.
 mîn lop daz würde krenker,
 ob ich des hie begînde,
 daz ich mit rede niht kûnde
 z'eim ende wol gerihten.
 ich wil ein mære tihten,
 daz allen mæren ist ein her. (V. 216–235)⁹

Dabei stellt sich Konrad mit dieser exzessiven Unfähigkeitsbeteuerung in die Tradition der Marienlobdichtung, in der das rhetorische Verstummen vor der Aufgabe Topos ist.¹⁰

Während sowohl in *Partonopier und Meliur* wie im *Trojanischen Krieg* mit einer allgemeinen Feststellung – ob als rhetorische Frage und Antwort verkleidet oder als Sentenz – in die Thematik des Dichtens eingeführt wird, beginnt die *Goldene Schmiede* mit einem aus dem Ich des Dichters herausgesprochenen Wunsch. Es ist das Ich des Betenden, der vor der *himelkeiserin* kniet, die er loben will, aber weiß, daß er dazu nicht fähig ist.¹¹ Daß nur Gott respektive die Gesamtheit der Schöpfung zu diesem Lob fähig wäre, ist ihm bewußt, heißt aber noch lange nicht, daß er sich hybrid zu Gott aufschwingen möchte, wie das Bertau annimmt.¹² Im Gegenteil. Es ist eine der Auszeichnungen des Menschen, daß er in der Sprache zwischen Wille und Werk, zwischen Wille und Fähigkeit, zwischen Ideal und Wirklichkeit eine Ausdrucksmöglichkeit finden kann, daß in diesem bewußten Unterschied eine Rhetorik verborgen ist, mit deren Hilfe die Grenzen des Realisierbaren überschritten werden können, ohne daß sie verletzt werden. Indem Konrad von seiner Unfähigkeit spricht, überwindet er sie insofern, als er das Nicht-Gesagte zum Lob werden läßt. Im Konjunktiv, im Irrealis erfüllt sich das Lob Marias. Gleichzeitig ist gerade darin der Unterschied zu Gott festgehalten und erinnert. Dieser Ausdrucksweise geht es nicht um das Einholen einer Realität im Text, auch nicht um die Realisierung einer Fiktion in der Sprache, sondern um das Aufzeigen des Unsagbaren und ein Lob, das sich jedem Lob entzieht. Konrad strebt keine Gottgleichheit an, sondern versucht, im Zwischenraum zwischen der menschlich bedingten Sprache und dem unendlichen Lob der Himmelskönigin, auf der

⁹ *Der Trojanische Krieg*, hrsg. von A. v. Keller, Stuttgart 1858.

¹⁰ Zur Formel dichterischer Unfähigkeit in der mittelhochdeutschen Dichtung vgl. Julius Schwietering, *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter*, in: J. Schwietering, *Philologische Schriften*, hrsg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli, München 1969, S. 140–215 (Erstveröffentlichung: *Abh. der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse N.F. XVII, 3.*, Berlin 1921); darin v. a.: S. 170–199.

¹¹ Zum Dichtergebet vgl. Christian Thelen, *Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin-New York 1989.

¹² „Das Bewußtsein eines eigenen, gottähnlichen Schöpfungstums treibt also wohl das Ich des Dichters um, und weil sein Wünschen im Grunde hybrid ist, mag er um die Geltung seines Ich besonders besorgt sein.“ Karl Bertau, (wie Anm. 3), S. 186.

Grenze zwischen Irrealis und Indikativ, das Lob anzutönen. Die scheinbare Hybris entpuppt sich da als äußerste Bedachtsamkeit auf die menschlichen Grenzen. Denn durch das genaue Nachzeichnen dieser Grenzen werden sie durch das in der Rede Ausgesparte überschritten.

Im Herzen soll dieses Lob entstehen, in der *Schmiede des Herzens* das Kunstwerk dieser Krone für die Himmelskönigin geschaffen werden¹³, im innersten Punkt des Menschen, dem Ort der Andacht. Das Bild des Schmuckstücks für die Dichtung ist nicht neu.¹⁴ Wird aber im *Trojanischen Krieg* das *guot getiht* mit der Kostbarkeit eines Edelsteins verglichen¹⁵, ist das im Sinne einer Gleichwertigkeit. Hier aber wird der Wunsch, ein solches Edelsteingedicht zu fertigen, als unmöglich geschildert. Das heißt, der Karfunkel für die Marienkrone ist sprachlich nicht erreichbar, während der Waise in der Kaiserkrone¹⁶ sich dem Gedicht vergleichen läßt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch zu sehen, wie es im Prolog zur Alexiuslegende, in der es um das Lob eines Heiligen geht, heißt, daß dieses – wie das Lob Marias in der *Goldenen Schmiede* – *durluhtecliche enbrehen* soll, ohne aber daß dies als unmöglich dargestellt wird – sofern Gott dem Dichter hilft.¹⁷ Während also mit Gottes Hilfe das Lob des Märtyrers möglich ist, entzieht sich das Marienlob dem Dichter.

Der Dichter hat nicht das 'Zeug' zum Marienlob. Im Bildbereich der Schmiede bleibend spricht Konrad von seiner Unfähigkeit, da ihm das nötige Werkzeug fehlt, um einen Marienpreis nach ihrer *werdekeit* (V. 12) zu schmieden. Zunge als Hammer, Mund als Amboß kann er nicht ihr gemäß brauchen. Man stutzt etwas beim Ausdruck *der künste liden* (V. 10) für Zunge und Mund. Daß Konrad hier aber nicht von Werkzeug oder Mittel der Künste spricht, sondern von ihren Gliedern, steht im Zusammenhang mit seiner Auffassung der Dichtung, die sich für ihn von allen anderen Künsten eben gerade dadurch unterscheidet, daß sie keine Werkzeuge braucht, keiner Hilfsmittel bedarf (*geziuges*), sondern der Dichter dadurch ausgezeichnet ist, daß ihm Mund und Sinn genügen.¹⁸ Auch wenn die

¹³ Daß man sich unter dem Geschmeide, das hier entsteht, eine Krone vorzustellen hat, hat Peter Ganz gesehen. Peter Ganz, (wie Anm. 2), S. 31.

¹⁴ Vgl. zur Schmiedemetaphorik für die Dichtung: Johannes Kibelka, *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln*, Berlin 1963, S. 223f. Vgl. auch: Schwietering, (wie Anm. 10), S. 186–188.

¹⁵ *Trojanischer Krieg*, V. 24ff. Vgl. auch Gottfried von Straßburg, *Tristan*, hrsg. von Karl Marold, 4. Abdruck, mit verbessertem Apparat besorgt von Werner Schröder, Berlin-New York 1977, V. 4897–4901.

¹⁶ *Trojanischer Krieg*, V. 20.

¹⁷ *Alexius*, hrsg. von P. Gereke, Halle/Saale 1926, V. 10ff.

¹⁸ Vgl. *Trojanischer Krieg*, V. 94–107 und V. 128–135. In Spruch 32, 301 heißt es: *elliu kunst gelêret / mac werden schône mit vernunst, / wan daz nieman gelernen kan red und gedæne singen; / diu beidiu müezen von in selben wahren unde entspringen: / ûz dem herzen clingen / muoz ir begin von gotes gunst. / ander fuoge dürfen alle râtes und geziuges wol. / swer si trîben rehte sol, / der muoz hân daz*

Metapher der Schmiede sich im Bereich des Handwerks bewegt, geht es nicht darum, die Dichtung als Handwerk zu qualifizieren; deshalb die klare Absetzung vom „Werkzeug“ anderer Künste durch die „Glieder“ dieser Kunst – Hilfsmittel, die nicht erworben werden können, sondern göttliche Auszeichnung sind.¹⁹ Die Dichtung ist, anders als alle andern Künste, Gabe Gottes.²⁰ Spricht Konrad von seiner Unfähigkeit, ist dies ein nicht genügendes Ausgestattetsein von Gott her.²¹ Das heißt der Bescheidenheitstopos, der hier nicht aufgelöst wird wie in den anderen Werken, ist schließlich Zeichen und Ausdruck der Kreatur Gottes, die sich ihres Unterschieds zum Kreator bewußt ist. Auch wenn er zum Dichter geschaffen ist, was er nicht bezweifelt und nicht in Frage stellt mit seiner Hammerzunge und seinem Amboßmund und seinem zur Schmiede gerüsteten Herz, ist er in seiner Beschränktheit nicht fähig, die *werdekeit* Marias zu fassen.²²

Selbst wenn der Dichter mit seiner Rede an die Grenzen des Erfahrbaren stoßen würde, er mit ihr die ganze Welt durchlaufen würde, vom Himmel zum Abgrund – und was anderes macht er in der *Goldenen Schmiede* –, holte er das Marienlob nicht ein (V. 16–33). Konrad zitiert hier biblisches „Marien“-Lob, wo es in *Sir* 24, 7–9 heißt: *7 ego in altis habitavi / et thronus meus in columna nubis / 8 gyrum caeli circuivi sola / et in profundum abyssi penetravi / et in fluctibus maris ambulavi / 9 et in omni terra steti.*²³

gerüste, dāmite er si volende nāch der liute muotgelüste; / son darf der sanc niht helfe wan der zungen und der brüste. In: Konrad von Würzburg, *Kleinere Dichtungen* III, hrsg. von Edward Schröder, Dublin/Zürich 1970 (4. Aufl.), S. 66.

¹⁹ Im *Trojanischen Krieg* heißt es: *dā mite in hāt getiuret got*, V. 93.

²⁰ Vgl. *Trojanischer Krieg*, V. 78–87.

²¹ Zur Idee, daß dem Dichter von Gott nur ein Teil der Kunst gegeben wird, vgl. Schwietering, (wie Anm. 10), S. 176.

²² Vgl. dazu unten die Überlegungen zu V. 119.

²³ Im Zusammenhang mit dieser Stelle ist die von Knecht bevorzugte Lesart von G, die anstelle von *min* in Vers 17 *mit* hat, einleuchtend. Knecht schreibt dazu: „man muß das Pronomen ich aus dem folgenden Satz ergänzen [...] Eine solche Konstruktion ist im Mhd. durchaus nicht ungewöhnlich. Daß der Dichter selber, und nicht seine ‚rede‘, ‚ze berge‘ fliegt, gibt guten Sinn.“ Peter Knecht, (wie Anm. 8), S. 35.

Wenn Bertau für diese Stelle auf Ps 138 verweist, läßt er sich, glaube ich, zu schnell verführen von dem ähnlichen Wortlaut in V. 8, wo es heißt: *si ascendero in caelum ibi es tu / si iacuero in inferno ades*. Er bemerkt selber, daß es sich hier um Gott handelt, nicht um Maria, findet dann aber in dem weiteren Text des Psalms eine scheinbare Stütze für seine These des Deus-artifex-Wunsches Konrads. (Wie Anm. 3), S. 184. Vergleicht man nun aber die zwei Bibelstellen, ist es klar, daß es sich hier nur um ein Zitat von *Sir* 24 handeln kann, da im folgenden, vor allem dann am Anfang des eigentlichen Lobes, fast wörtliche Zitate aus *Sir* 24 folgen. Dazu kommt, daß *Sir* 24 ein Grundtext der Marienliturgie ist, schon sehr früh auf Maria hin ausgelegt wurde, somit biblische Vorlage des Marienlobs ist. Dagegen geht es in Ps 138 um die Allgegenwart des Schöpfergottes, vor dem nicht zu fliehen ist. Ein Gedanke, der zu diesem Marienlob, das die Belobigte ja gerade sucht, in schärfstem Kontrast steht. Entsprechend kann ich Bertaus These von Konrads Wunsch, wie Gott schaffen zu können, nicht folgen. Denn das sagt er nirgends.

Auch wenn seine *rede* im Gottvertrauen von *Jes* 40,31 mit Adlerflügeln sich aufschwingen würde, sie käme mit ihren Versen dem Lob Mariens nicht nach.²⁴ Die *wirde* Mariens entflieht dermaßen dem *sin* des Dichters, daß er ihrer *ère* nicht einmal nahe kommt. *sin* aber ist wohl als Fassungsvermögen, Verstandeskraft im Sinne der Fähigkeit zur Wahrnehmung zu lesen.²⁵ Vom Moment, wo der Gedanke, sozusagen der geformte Verstand (im Sinne der Wahrnehmungskraft), nach dem Lob Mariens in der Höhe streben will, entzieht sich ihm dieses *als ein flücke* *vederspil*²⁶, genauso wie er es in der Tiefe des Abgrunds nicht findet, da es jenseits aller Abgründe ist. Dabei entsprechen *rede* und *sin* respektive *gedanc* den Fähigkeiten, mit denen der Dichter von Gott ausgezeichnet wurde. So heißt es im Prolog zum *Trojanischen Krieg* in bezug auf den Dichter:

*im gap sîn götelich gebot
als edeliche zuoversiht,
daz er bedürfe rātes niht,
noch helfe zuo der künste sîn,
wan daz im unser trehtin
sinn unde mundes günne,
dā mite er schōne künne
gedenken unde reden wol.* (V. 94–101)

Der Gedanke ist also in gewisser Weise geformter *sin*, geformter Verstand, Teil der *dispositio*, während die Rede – will man die klassische poetologische Terminologie anwenden²⁷ –, als Produkt des Mundes, als Ausformulieren, Teil der *elocutio* wäre.²⁸ Sind aber die Verse 16ff. wirklich eine Anspielung auf *Jes* 40,31, werden hier der Unsagbarkeitstopos und die Demutsformel des Dichters im Zitat zu einem neuen hyperbolischen Lob Mariens verwendet. Denn heißt es *Jes* 40,29: *qui dat lasso virtutem et his qui non sunt fortitudinem et robur multiplicat* und *Jes* 40,31: *qui autem sperant in Domino mutabunt fortitudinem / adsumunt pinnas sicut aquilae / current et non laborabunt ambulabunt et non deficient*, meint dies ja, daß selbst der von Gott gestärkte Dichter zum Marienlob nicht fähig ist.²⁹

²⁴ Die Lesart von G, wie sie Knecht vorzieht, bietet eine noch deutlichere Anlehnung an diese Jesaiastelle. Peter Knecht, (wie Anm. 8), S. 35.

²⁵ Zu dem in der Tradition sehr verschliffenen Begriff von *sin* im poetologischen Diskurs des Mittelalters vgl. u. a. Walter Haug, (wie Anm. 1). Vergleicht man aber, wie Konrad den Begriff in den Prologen zu *Partonopier und Meliur* und zum *Trojanischen Krieg* braucht, ergibt sich klar das semantische Feld von „Fassungsvermögen“ (der Zuhörer) (*Partonopier und Meliur*, V. 161), „Verstandesfähigkeit“, „Wahrnehmungsvermögen“ (des Dichters) (*Partonopier und Meliur*, V. 116).

²⁶ Das Bild des fliehenden Federspiels für das nicht einzuholende Lob Mariens ist nicht ganz einfach zu verstehen. Ich glaube, es könnte hier der Gedanke der Spurlosigkeit drinstecken, wie das Bild des Vogels in der Luft biblisches Bild für etwas ist, das keine Spur hinterläßt.

²⁷ Zur Schwierigkeit der Interpretation „theoretischer Äußerungen in dichterischem Gewand“ vgl. Kibelka, (wie Anm. 14), S. 221.

²⁸ Vgl. dazu auch *Trojanischer Krieg*, V. 12, V. 225, V. 232.

²⁹ Gerade auch im Zusammenhang mit dieser Stelle kann ich Bertaus Lesart eines Hinstrebens

Der Dichter als Goldschmied, der aber – selbst als ausgezeichnete Dichter – zum Marienlob nicht eigentlich das 'Zeug' hat, scheitert an der menschlichen Fassungskraft. Der Gedanke sucht das Lob im Himmel und im Abgrund und greift es weder dort noch da. Was Konrad also im folgenden macht, ist nichts anderes als die Suche des Marienlobs, nicht dieses selber. Und dies im Bewußtsein, nicht zu finden; der Weg ist da das Ziel, die Aufgabe ist, den ständigen Abstand aufzuzeigen und darin das Lob zu begründen.

Die exzessive Verneinung in der Goldenen Schmiede ist somit, ganz in der Tradition der negativen Theologie, der eigentliche Ort des Marienlobs, das im Zwischenraum zwischen Möglichem und Nicht-Möglichem wächst, das, weil es eigentlich unmöglich ist, nur ex negativo gezeichnet werden kann. Die dichterische Rede kann nicht anders Maria preisen als in der „Selbstauflösung“, indem sie immer nur ihre Grenzen aufzeigt und das eigentliche Marienlob dahinter andeutet.³⁰

Um diese Grenzen geht es dann in den folgenden Versen. *wirde* (V. 36) und *êre* (V. 42) Mariens³¹ sind so unendlich, daß die dichterische Rede, *tiefe rede* (V. 37) und *worte* (V. 43), sie nie erreicht. Eher wäre es möglich, Marmor und Elfenbein mit einem Halm oder einen Diamanten mit einem weichen Blei zu durchbohren – oder ein Glas einen stählernen Schläger aushalten zu lassen³² –, als daß man mit

Konrads zum Gottschöpfungertum nicht folgen. Denn es wird ganz klar auf den Unterschied hingewiesen, auf die Distanz, die den inspirierten Dichter von Maria trennt.

³⁰ Auch wenn Dagmar Dahnke-Holtmann (wie Anm. 4) in ihrer Interpretation der Negation in der *Goldenen Schmiede* einige interessante Fragen aufwirft, vor allem in bezug auf den Umgang mit der Sinnlichkeit im Kontext Marias, scheint mir ihr Ansatz problematisch. Sie folgt im wesentlichen Bertaus These des selbstbewußten Konrad, dessen Selbstnegierungen in Demutsformeln und Unfähigkeitstopoi nur Taschenspielertricks eines Könners seien und liest deshalb die Verneinungen zu stark im Sinne einer reinen Rhetorik. Sie glaubt, daß Konrad durch die exzessive Verneinung gerade die Möglichkeit indirekt antöne; eine Lesart, die in manchem besticht, im ganzen aber Konrad zu wenig weit folgt. Denn dieser definiert in seinem Prolog die Unmöglichkeit des Lobs als Lob.

³¹ Was genau unter *wirde* und *êre* Mariens zu verstehen ist, ist schwierig zu sagen. Es scheint sich hier aber um eine Doppelform zu handeln, die Konrad gern braucht (vgl. z. B. V. 20/22). Ich glaube, es ist sowohl das Ansehen Mariens, ihre Verehrung gemeint – in bezug auf den Gläubigen –, als auch ihr absoluter Wert, ihre Reinheit.

³² Die Verse 40f. scheinen aus dem Text herauszufallen. Sowohl vom Bild her, wo Marmor, Elfenbein wie auch Diamant ihrer Härte wegen zitiert werden, das Glas aber gerade seiner Zerbrechlichkeit wegen als auch von der Ausdrucksweise her, wo plötzlich ein Negationssatz eingeschoben ist, „stören“ diese zwei Verse auf den ersten Blick. Ich erkläre mir Schröders Klammersetzung hier aus diesem Unbehagen heraus. Nach Peter Knecht, (wie Anm. 8), S. 38, besteht aber scheinbar kein Grund, diese Verse als problematisch in der Überlieferung anzunehmen. Man kann in den Versen ein Spiel mit der Antithese sehen, wobei wohl das entscheidende ist, daß hier Bilder für die Reinheit Mariens einerseits, für die jungfräuliche Empfängnis andererseits gebraucht werden. Ich glaube nicht, daß eine parallele Lesart, wie Bertau vorschlägt, den Inhalt trifft. Denn es geht beim Glas nicht um das Durchdringen ohne zu zerbrechen, sondern um das nicht Zerbrechen. Und im Mittelalter ist die Möglichkeit, mit einem spitzen Stahl ein Glas zu durchbohren, schon bekannt. Karl Bertau, (wie Anm. 3), S. 184.

Rede den Preis Mariens erfüllen könnte. Hier wird Unmögliches in der Realität als möglicher dargestellt als das vollkommene Lob Mariens.³³ Auffallend ist dabei, daß zuerst Unmögliches aus der Werkstatt der Kunsthandwerker zitiert wird. Erst in einem zweiten Schritt wird die Welt, als Schöpfung, ins Bild geholt, um auch darin das wunderbar Unmögliche noch als erreichbarer zu zeigen als das Lob Mariens. In der Art aber, wie Konrad hier die Bilder für Marias Unerreichbarkeit zitiert, zieht er genau die Grenze nach, die der Sprache gegeben ist und schafft wieder, hier, im Aufzeigen des Abstands, im Nachzeichnen der Grenze, das eigentliche Lob. Einerseits ist hier ein Katalog topischer Adynata gegeben, andererseits aber sind die Unmöglichkeitsbilder auf mariologischen Bildern aufgebaut. Eher geben Marmor, Elfenbein, Diamant und Glas ihre spezifischen Eigenschaften auf, als daß Maria gelobt werden könnte.³⁴ Die bildhafte Sprache zerstört sich so gewissermaßen vor dem Lob Mariens. Ihr *unbilde* kann nicht mit Sprachbildern gefaßt werden.³⁵ Dabei geht es kaum um eine Zerstörung der mariologischen Tradition bildhafter Rede – von der Konrad ja exzessiv Gebrauch macht –, sondern um das Bewußtsein des grundsätzlichen Ungenügens menschlicher Ausdrucksweise gegenüber Maria.

Das Bild des Meeres nun, mit dem Konrad den Bereich des Kunsthandwerklichen verläßt, um die Welt, die Schöpfung, als Kulisse für den hyperbolisch verneinten Vergleich zu benützen, ist wieder direktes biblisches Zitat. *Sir* 24,39–41 heißt es: 39 *a mari enim abundavit cogitatio eius / et consilium illius abyssio magna / 40 ego sapientia effudi flumina / 41 ego quasi tramis aquae inmensae de fluvio...* Konrad kehrt das Bild in der Argumentation um und läßt es dadurch neu entstehen, indem er *daz mer und allez sin geslehte* (tramis aquae) eher austrocknen läßt, als daß das Lob Mariens vollkommen erfaßt werden könnte. Das Bild gewinnt dadurch an Dynamik und wird einerseits eindrücklicher, andererseits reiht es sich so in die parallele Setzung der verschiedenen Unmöglichkeiten, die noch vor dem Marienlob möglich sind, ein (V. 34–47). Und wieder ist es das mariologische Bild für die Belobigte (das Meer für Maria), das vor dem Lob versagt.³⁶

³³ Grenzmann nennt diesen Abschnitt (V. 34–53) „Möglichkeit des Unmöglichen gegenüber dem Gewünschten“. Regina R. Grenzmann, *Studien zur bildhaften Sprache in der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg*, Göttingen 1978, *Anhang III*.

³⁴ Die Bilder von Elfenbein, Marmor und Glas für Maria sind problemlos. Schwieriger ist das Bild des Diamanten, das nach Salzer sehr selten ist in der mariologischen Symbolik. Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt 1967, S. 221. Verwirrenderweise braucht Konrad mit dem weichen Blei dann auch gerade noch das Metall, mit Hilfe dessen nach Aristoteles der Diamant zerschlagen werden kann (Salzer, S. 218). Jedenfalls muß das Bild im oben erläuterten Sinn verstanden werden.

³⁵ Vgl. V. 564ff., wo es heißt: *bi dir ist uns bezeichnet / so manec sache wilde / daz nieman din unbilde / mit worten mac volenden*.

³⁶ Vgl. dazu V. 936–951.

Von den Unmöglichkeiten im Kunsthandwerklichen, die vor dem Marienlob noch möglich sind, über die Unmöglichkeiten in der Schöpfung steigert sich die Beschreibung des Marienlobs als eines nicht zu vollbringenden nun in das biblisch begründete Bild des Unmöglichen schlechthin³⁷, dessen Realisierung erst das Marienlob möglich machte. Erst wenn Sterne, Staub und Laub gezählt sind, ist der Marienpreis ganz zu vollbringen.³⁸ Der Topos der Unmöglichkeit des vollkommenen Marienlobs wird hier sozusagen im Adynaton par excellence zusammengefaßt. Es ginge darum, die ganze Schöpfung aufzurechnen, um das Marienlob zu erfüllen – ein Ding der Unmöglichkeit, vor dem jeder Marienpreis als ungenügend erkannt wird. Der Marienpreis, der aus der Gesamtheit der Schöpfung herausgeschält werden muß, kann vom Dichter nur angetönt, nicht aber eingelöst werden.³⁹

Konrad läßt nun aber die Klimax dieser Adynata eigentlich wider Erwarten noch nicht in diesem Grundbild enden, dieser „Summe“ aller Unmöglichkeiten, wo gleichzeitig aber auch das Lob *nach seiner ganzen wirde* als Möglichkeit – freilich in der Unerreichbarkeit – dargestellt wird, sondern es gelingt ihm, die Klimax noch weiterzuziehen. Spricht er vorher von der Darstellung des Marienlobs, von der *tiefen rede* und den *worten*, von der Erkenntnis, dem *erkirnen*⁴⁰ des Marienpreises, ist nun von der Begierde nach dem Marienlob, von der Unmöglichkeit, das Lob auch nur ganz zu wollen, die Rede.⁴¹ Ist sowohl das sprachliche Einholen des Lobs als auch seine gedankliche Erfassung an feste Grenzen gebunden, an ein Halten im Bereich des Menschlichen, in dessen Enge der Marienpreis verständlicherweise keinen Platz hat, geht es hier nun um die Vorstellung, um den Wunsch, um das

³⁷ Vgl. u. a. Jer 33,22.

³⁸ *bescheln* im Sinne von offenlegen, darlegen, entblößen, zeigen. Eventuell kann von einer assoziativen Verknüpfung mit *erkirnen* (V. 47) ausgegangen werden.

Bertau erwägt zu dieser ganzen Stelle der Unmöglichkeitsbeteuerungen eine Analogie zum 6-Tage-Werk. Nicht zuletzt im Zusammenhang mit den hier zitierten Bibelstellen leuchtet mir eine solche Überlegung nicht ein. Die Stelle kann somit auch nicht als weiterer Beleg für Konrads Hybris einer Nachahmung des Schöpfergottes herangezogen werden. Karl Bertau, (wie Anm. 3), S. 185f.

³⁹ Zum Topos der Unmöglichkeit des Marienlobs vgl. Grenzmann, S. 111ff. Sie schreibt da u. a.: „Die Unsagbarkeitstopoi haben neben der Verherrlichung Marias die Funktion, die Leistung des Dichters zu relativieren. Angesichts der Unmöglichkeit eines angemessenen Lobes muß jeder Versuch des Dichters, Maria zu loben, auf Wohlwollen seitens der Gelobten (und erst recht des Lesers) stoßen.“ R. R. Grenzmann, (wie Anm. 33).

Auch Thelen sieht in diesem Prolog einen Beweis der Unmöglichkeit des Marienlobs. „Die Tatsache, daß das Eingangsgebet ebenso gut wie der Hauptteil des Gedichts an der Demonstration der Richtigkeit dieses theologischen Satzes im poetischen Vollzug beteiligt ist, gibt ihm einen anderen Stellenwert als in anderen Dichtungen: Weniger als sonst ist es Vorspann, viel stärker integraler Bestandteil des Werks.“ (Wie Anm. 11), S. 365f.

⁴⁰ Bertau meint, daß „*uz erkirnen* ein Lieblingswort, wenn nicht eine Neubildung Konrads auf der Grundlage von ahd. *kirnju*“ ist. (Wie Anm. 3), S. 190.

⁴¹ Zum Begriff der *wisen* vgl. unten Anm. 71.

scheinbar Grenzüberschreitende. Es ist das Bewußtsein, daß selbst der Wille zum Lob, die Absicht dazu, dieses nicht fassen kann. *übergern* lese ich im Sinne eines vollständigen Begehrens, eines Begehrens, das ein Ende hätte.⁴² Das heißt aber, daß das Marienlob auch nicht zu finden ist im Zwischenraum zwischen Vermögen und Wille, sondern es entzieht sich auch diesem. Bittet Konrad in Vers 106f. Maria, *den guoten willen für diu werc* anzunehmen, so ist also auch dieser Wille nicht als Hinlangen zum vollkommenen Marienlob zu verstehen, sondern auch er greift zu kurz und ist nur ein kleiner Hinweis auf das Unfaßbare.

Konrad macht in diesen ersten 59 Versen nichts anderes, als daß er jede Möglichkeit eines Marienlobs verneint, um damit das alle Grenzen übersteigende Lob anzutönen. Dabei folgt er einerseits der Tradition des Marienlobs, wo der Unfähigkeitstopos des Dichters sich immer auf dem Hintergrund des Unbeschreibbarkeitstopos Mariens hyperbolisch steigert, zitiert andererseits zum Teil fast wörtlich biblisches (liturgisches) Lob; die Art aber, wie er die einzelnen Bilder kombiniert, sie zur Klimax reiht und die Dichtersprache selbst, indem er sie verwendet, für das hyperbolische Lob zerstört, ist von einer unerhörten Kunstfertigkeit. Dem Gedanken, daß deshalb die Demutsformeln und die Unfähigkeitsbeteuerungen nicht ernst zu nehmen seien, kann ich aber nicht folgen. Denn gerade ein Dichter, der die Bildsprache so raffiniert beherrscht wie Konrad, muß sich auch in gesteigertem Maße ihrer Grenzen bewußt sein. Und diese sind gegenüber der hier Gelobten eng.

Nachdem der Rahmen, innerhalb dessen jedes Marienlob zu sehen ist, abgesteckt wurde, die Grenzen aufgezeigt sind, auf die grundsätzliche Unmöglichkeit des adäquaten Marienlobs hingewiesen wurde, wird nun, in Vers 60–115 von der Dichtung gesprochen, die als Marienlob sich kleidet. Dabei läßt Konrad das Bild des Goldschmieds fallen und spricht jetzt vom Kranz, der aus verschiedenen Blumen geflochten werden muß. Auffallend ist dabei, daß Konrad sich an dieser Stelle, die sehr genaue Parallelen zum Schmuckbild (V. 1–9) aufweist, ein eigentliches Aufnehmen dieses Eingangs ist, jetzt aber beschränkt auf das Dichten im Sinne des Formalen. Ist in den Eingangsversen vom *liechten sin* (V. 4) die Rede, der in das *getihte* (V. 3) eingelassen werden soll, vom *lop durliuhtec unde glanz* (V. 8), das er gern schaffen möchte, dann von den *sinnen* (V. 21) und dem *gedanc* (V. 24), spricht er hier ausschließlich von *ræselechten sprächen* (V. 64), *violin Worten* (V. 67), *wilder rime kriuter* (V. 70), der *süezen rede bluot* (V. 73) und vom *satz* (V. 76) der Worte. War am Anfang das Marienlob im Sinne eines adäquaten Preises, der dem Gegenstand in jeder Beziehung gerecht wird, Thema, ist hier von der formalen Fähigkeit des Dichters die Rede, seiner „Redekunst“ im Sinne der *elocutio*.⁴³ Hier

⁴² Wie schon gesagt schließt sich diese Stelle meiner Meinung nach direkt an Sir 24,38 an, so daß das *übergern* wohl im Sinne von „*perficere*“ gelesen werden muß. Vgl. auch Kibelka, (wie Anm. 14), S. 229.

⁴³ Zu *sin* und *wort* und *rede* bei Konrad schreibt Kibelka: „Die *sinne* gehören nun eindeutig zur

geht es um *der künste meienris* (V. 60), den der Dichter in *der brüste sin* (V. 61) tragen muß, wenn Maria ein Kranz geflochten werden soll. Dort aber ist es um das *getihte uz golde* gegangen, das *mit liehtem sin* eingelegt ist, um *ein lop durluhtec unde glanz*. Kurz: spricht Konrad am Anfang vom Gedicht als ganzem, geht es ihm hier nun um die sprachliche Realisierung, die *elocutio*. *Der künste meienris* ist das von Konrad auch andernorts gebrauchte Bild für die Dichtung in ihrer Qualität als delektierende, als vergnügliche, das Auge-erfreuende Kunst, aus deren Blust dann die Früchte der Lehre werden. In *Partonopier und Meliur* heißt es:

*Hi merket wie ichz meine,
diu bluot schoen unde reine,
die von êrst getihte birt
und diu dar nâch ze frûhte wirt,
daz ist diu kurzewîle guot,
diu sich alsam des meien bluot
in daz gemüete strôuwet
und im sîn ougen frôuwet
der guot getihte hœret,
wan ez im trûren stœret
und alle sorge mit genuht. (V. 49–59)*

Ist dem Thema schon nicht gerecht zu werden, ist dieses unfaßbar im wahrsten Sinne, so ist zumindest die formale Perfektion verlangt. Die Vollkommenheit des Kunstwerks soll gegeben sein, wenn schon das Kunstwerk an sich unvollkommen ist. Dabei entspricht die im Kunstwerk angestrebte Perfektion der Vollkommenheit Marias, so wie das Abbild dem Urbild, das in seiner Wirklichkeit nicht gefaßt werden kann. Einerseits ist hier der rhetorischen „Forderung nach der Adäquatheit des poetischen Ausdrucks, nach der harmonischen Übereinstimmung von der *venustas interioris sententiae et superficialis verborum ornatus et qualitas dicendi*“⁴⁴ Rechnung getragen, andererseits aber zeigt Konrad hier wieder die Grenzen auf, die dem Marienpreis gesetzt sind und gründet darin, in dem nicht mehr faßbaren Bereich jenseits der Grenzen, das Lob. Denn sind die *ræselehten sprüche* und die *violinen worte* in ihrer Qualität Hinweis auf marianische Eigenschaften⁴⁵, sind sie

Intellektualsphäre, und *worte* sind einfach Wörter als Schmuckbestandteile des Gedichtes. Übergeordneter Begriff bleibt die *rede*. . .“ (wie Anm. 14), S. 226. Zum Begriff der *sprüche* vgl. ebd., S. 229. In bezug auf Heinrichs von Mügeln Verständnis von *sprüche* schreibt Kibelka: „In dieser Vokabel verbirgt sich nicht ein fester Terminus der Poetiken. *Sprüche* meint in der Regel das gleiche wie *rede* [. . .]. Beides gibt nichts anderes wieder als die in den Rezepten der Poetiken verwendeten Vokabeln für längere oder kürzere Aussagen, deren allgemeiner Inhalt feststeht und die stilistisch neu geprägt werden sollen oder es schon sind.“ (S. 231).

⁴⁴ Peter Ganz, (wie Anm. 2), S. 31. Das Zitat stammt aus: Matthieu de Vendôme, *Ars Versificatoria*, III, 48, in: E. Faral (Hrsg.), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1962, S. 179.

⁴⁵ Vgl. dazu Ganz, (wie Anm. 2), S. 30f. Auch schon Gerhard M. Schäfer, *Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Göttingen 1971, S. 73.

doch auch wieder in ihre Abbildhaftigkeit gebunden; und so wie Maria das auf sie verweisende Elfenbein übersteigt, ist auch die ihr entsprechende Sprache, blühend und rein⁴⁶, immer ungenügend.

Daß Konrad das Lob nicht einlösen kann, liegt nicht in seinem künstlerischen Ungenügen, sondern in der Unvergleichlichkeit der Belobigten. Denn Maria, hier emphatisch angesprochen, ist in ihrem Reichtum (*alles guotes überguot / und aller sælden houbetschatz*, V. 74f.) von Konrads stilistischer Kunst bei weitem nicht nachzuahmen. Es wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Konrad hier das Idealbild eines Dichters, dem ein Marienpreis gelingen könnte, entwerfe, ein Bild, dem er selber doch entspreche und in der *Goldenen Schmiede* dann ja auch nachkomme. Die Unfähigkeitsbeteuerungen seien somit nicht ernst zu nehmen, sondern reines „fishing for compliments“. Daß Konrad hier ein stilistisches Ideal für ein Marienlob aufstellt, ist klar. Und es ist nicht nur ein Ideal, sondern eine direkte Forderung, ein *sine qua non* für den Dichter eines Marienlobs. Konrad sagt aber mit keinem Wort, daß er diesem Ideal nicht nachkomme. Er weiß, was er kann und stellt dies im folgenden dann auch unter Beweis. Nur dadurch, daß er die hier geforderte Kunst beherrscht, hat er überhaupt die Legitimation, ein Marienlob zu dichten. Er will also nicht in demütiger Formelhaftigkeit sagen, er käme diesem geforderten Dichterideal nicht nach, sondern zeigen, daß selbst ein Dichter, der diesem Stilideal nachkommt und sein Handwerkszeug beherrscht, im Marienpreis versagen muß. Der Kostbarkeit Marias kommt der kostbarste Stil nicht gleich.

Dieses Verständnis wird noch deutlicher, wenn man die Stelle heranzieht, auf die sich Konrad hier in diesem „Stilexkurs“ bezieht, Vers 4851–4925 in Gottfrieds *Tristan*. Denn dort geht Gottfried explizit davon aus, daß er alle geforderte Kunstfertigkeit besitzt (V. 4906–4921), schreckt dann aber doch davor zurück, seinen *sin*, *sô kleine als ich gesinnet bin*, darauf zu verwenden, die Rüstung Tristans zu beschreiben (V. 4921–4925).⁴⁷ So wie Gottfried hier seine Könnerschaft in die Waage wirft, um dadurch die Unbeschreiblichkeit der Rüstung noch zu steigern, einen raffiniert ausgeführten Unsagbarkeitstopos kreiert, nimmt sich Konrad nicht zurück in seiner grundsätzlichen Könnerschaft – aber selbst der perfektste Stil versagt vor Maria. Sagt Konrad dann im folgenden, *der künste meiengarte / ist leider mir ze wilde / darinne ich lobes bilde / dir, frouwe, solte wûrken* (V. 78–81), ist das keine grundsätzliche Unfähigkeitsbeteuerung Konrads, sondern es geht um das

⁴⁶ Vers 68f., *so daz er an den orten / vor allem valsch es liuter*, verstehe ich als Forderung nach reinem Reim, wodurch sich die zwei Verse auch problemlos mit den folgenden verbinden lassen. Ich verstehe es somit konkreter als Ganz, der allgemein meint „Dabei soll der Dichter das Gold seiner Sprache läutern (V. 69) und unpassende Wörter und Bilder vermeiden.“ (Wie Anm. 2), S. 30.

Auch der nicht ganz einfach zu verstehende Begriff des *twahen* für die Dichtung (V. 14/V. 363) muß wohl im Kontext dieser stilistischen Reinheit gesehen werden.

⁴⁷ Zur Bedeutung von *sin* bei Gottfried vgl. Haug, (wie Anm. 1), S. 214f.

lobes bilde, wofür ihm der Garten der Künste nicht mehr exquisit genug ist.⁴⁸ Er findet hier nicht mehr die richtigen Blumen:

zer zeswen und zer lürken
hende bin ich ungewert
bluomen der min herze gert
ze diner wirde cranze. (V. 82–85)

Es geht also nicht um Konrads Unfähigkeit als Dichter, sondern um die Unzulänglichkeit der Kunst als solcher. Denn es ist *der künste meiengarte*, in dem nicht die richtigen Blumen zu finden sind, es ist nicht der Dichter, der sie nicht findet.⁴⁹

In diesem Garten wird Konrad nicht geblendet⁵⁰ vom Glanz von Verstandesinhalten (*sinne*), der ausgefallene Reim blüht nicht vor seinem inneren Auge und das versteckte Bächlein des klaren Einfalls (*inventio*) hört er nicht und sieht darin kein Fließen (V. 86–93). Der innere locus amoenus des Kunstgartens, in dem er das Marienbild schaffen sollte, ist ihm öde. Die gewünschten Blumen sind nicht zu finden. Weder Auge noch Ohr finden das Maria Entsprechende, die sich der sinnlich-ästhetischen Erfahrbarkeit entzieht.⁵¹

Konrad gesteht also, für das Marienlob nicht die richtigen Mittel zu besitzen. Er hat nicht die richtigen Mittel und sitzt auch nicht wie Gottfried von Straßburg *uf grünenem cle / von süezer rede touwes naz*, der, als *wæher houbetsmit*, Maria besser gelobt hätte als er.⁵² Es ist dies eine Hommage an den bewunderten Vorgänger⁵³, dessen Literaturexkurs er sich hier anspielungsreich zu Nutze macht.⁵⁴

⁴⁸ Die Lesart von G, wo für *leider worden* steht, kommt diesem Verständnis entgegen. Denn der Künste Garten, in dem sich Konrad sonst bequem ergehen konnte, ist ihm jetzt, in bezug auf das Marienlob, unwegsam geworden. Knecht zieht – vor allem aus Gründen der Überlieferung – diese Lesart vor, gibt aber die eher seltsame Deutung einer „künstlerischen Entwicklung“ Konrads, auf die er hier anspiele. Knecht, (wie Anm. 8), S. 39. Ich kann hier Dagmar Dahnke-Holtmann nicht folgen, wenn sie sagt: „Während Gott also mit dem eigentlichen Material eines Dichters, dem Wort, alles zu schaffen vermag, stellt Konrad sich mit einer ironischen Bescheidenheitsgebärde als Handwerker mit leeren Händen dar, der gleichwohl *lobes bilde* zu wirken selbstbewußt in Angriff nimmt.“ (Wie Anm. 4), S. 164. Und auch Bertaus Analogiesetzung sehe ich nicht, wenn er sagt: „Der Dichter sollte nach Konrad im Maiengarten der Kunst *lobes bilde* hervorbringen wie Gott-Vater seinen Sohn in Maria hervorbringt – oder: wie Gott im Paradies den ersten Menschen geschaffen hat.“ (Wie Anm. 3), S. 185.

⁴⁹ Zu *bluomen* als Begriff der Rhetorik vgl. u.a. Kibelka, (wie Anm. 14), S. 226.

⁵⁰ *gemüejet*, eigentlich „beschwert“, „gequält“ scheint mir hier, im Zusammenhang mit dem Glanz, am sinnvollsten übersetzt mit „geblendet“. Zum Reimpaar *müejen – blüejen* in bezug auf die Dichtung vgl. *Der Trojanische Krieg* V. 272.

⁵¹ Daß Auge und Ohr in der Dichtung eine untrennbare Einheit bilden, das Ohr das Auge weckt, das Auge das Ohr hören läßt, die Dichtung als eine akustische Realisierung optischer Reize gesehen werden kann, wie auch die akustische Wahrnehmung der Dichtung einen inneren optischen Reiz auslöst, zeigen auch Stellen wie z.B. *Partonopier und Meliur* V. 56f.: *und im sin ougen fröuwet / der guot getihte hæret*.

⁵² Konrad sagt nicht, daß Gottfried das Marienlob gekonnt hätte, wie dies Ganz annimmt, (wie Anm. 2), S. 32, sagt auch nicht, daß er Maria gelobt hatte, wie Bertau das schreibt, (wie Anm. 3), S. 186, sondern lediglich, daß er es besser gemacht hätte.

Dadurch, daß er Gottfried als Goldschmied ehrt, schließt er den Kreis wieder in den Anfang des Prologs zurück. Bringt er in Demut – und nicht zuletzt in klarer Absetzung von Gottfried – Maria nur ein einfaches Taubenopfer dar, ohne Gold, kann dies als Hinweis auf das goldene Gedicht gelesen werden, das nicht erreicht werden kann. Der Wille ist da, das Werk nicht. Die Taube, das Opfer des mittellosen Mannes, als welchen er sich ja mit leeren Händen dargestellt hat, ist aber doch Ausdruck des *guoten willen*. Daß es sich hier um eine Anspielung auf die Darbringung im Tempel handelt (*Lk* 2,22–24), ist klar, darf aber, glaube ich, auch nicht im Sinne einer neuen Bestätigung der Hybris gelesen werden.⁵⁵ Vielmehr stellt sich Konrad hier – in guter mariologischer Tradition – in die Nachfolge Marias als dem reinsten Exempel der Demut.

Sitzt Konrad nicht auf grünem Klee wie Gottfried, so rennt er doch als Zwerg auf der *sprüche wisen* herum, um da aufzulesen, was den lobpflückenden Riesen entfällt. Einerseits hat man diese Stelle mit dem seit Ende des 12. Jhs in Deutschland bekannten Bild der Zwerge auf den Schultern der Riesen, die so weiter sehen als diese, zusammengebracht und darin einen neuen Beweis für Konrads Selbstüberschätzung gesehen.⁵⁶ Im Text aber ist auch nicht andeutungsweise davon die Rede, daß der Zwerg Konrad den Riesen auf den Schultern stehen würde, sondern vielmehr läuft er ihnen zwischen den Beinen herum und liest die von ihnen fallengelassenen Blumen auf.⁵⁷ Andererseits wird die Stelle als Hinweis auf die kompulatorische Praxis Konrads gelesen.⁵⁸ Das *nu* in Vers 111 gibt aber ganz deutlich eine zeitliche Angabe: Die hier erwähnten Riesen pflücken ihr Marienlob in der

⁵³ Heinrich von Mügeln nimmt diese Verneigung vor dem Vorbild genau auf, doch gilt seine Verehrung jetzt Konrad von Würzburg. Vgl. dazu Kibelka (wie Anm. 14), S. 224. Knecht sieht in diesem Gottfriedbild einen ironischen Zug. (Wie Anm. 8), S. 40. Für Kokott ist diese Gottfriednennung wieder ein Mittel Konrads, sein Selbstbewußtsein darzustellen, indem er sich implizit als besser erkläre als sein Vorbild. (Wie Anm. 5), S. 163f. Und Bertau meint, daß Konrads Lob Gottfrieds „im Grunde genommen eine versteckte Unverschämtheit“ ist, „so unverschämt wie sein kunstvoll verborgenes Bewußtsein von der Gottähnlichkeit seines dichterischen Schöpfungstums“. (Wie Anm. 3), S. 186.

⁵⁴ Daß Gottfried das Marienlob *an alle vorhte* besser gekonnt hätte, ist unzweifelhaft im Sinne einer Vergewisserung Konrads zu lesen. Eine einleuchtende und scheinbar so offensichtliche Lesart, die meines Wissens aber bisher nicht erwogen wurde und die ich Urs Herzog verdanke. Bisher ist das *an alle vorhte* als adverbiale Bestimmung auf Gottfried bezogen worden, so daß z. B. Bertau übersetzt: „ohne Bedenken“, „naiverweise“, ohne zu wissen, was Konrad wußte“. (Wie Anm. 3), S. 186.

⁵⁵ Dagmar Dahnke-Holtmann schreibt: „Daß er der *türteltuoben huon* ohne Gold zum Opfer bringt, verrät noch deutlicher den bloßen Gestus der kunstvoll gereihten Topoi: ein Pärchen Turteltauben opferte Maria vierzig Tage nach der Geburt Christi im Tempel. Konrad nimmt für sich dieselbe Opferhandlung in Anspruch; der Unterschied zu derjenigen der Gottesmutter ist bloß quantitativ.“ (Wie Anm. 4), S. 164.

⁵⁶ Vgl. u. a. Kokott, (wie Anm. 5), S. 164.

⁵⁷ Daß sich der Dichter eines Marienlobs als Zwerg ausgibt gegenüber anderen Lobdichtern, ist Topos.

⁵⁸ Vgl. Ganz, (wie Anm. 2), S. 33 und Kokott, (wie Anm. 5), S. 164.

Gegenwart; daß damit ältere mariologische Werke gemeint sein sollten, aus denen der kleine Zwerg Konrad sein Sträußchen zusammenliest, ist eher unwahrscheinlich.⁵⁹ Man muß also davon ausgehen, daß Konrad hier zeitgenössischen Riesen zwischen den Beinen herumkriecht. Und da liest sich die Stelle vielleicht plötzlich als witzige Polemik gegen die Dichterkollegen seiner Zeit. Eine Polemik, die aus den Prologen zu *Partonopier und Meliur* und zum *Trojanischen Krieg* bekannt ist, hier aber etwas überraschend und irritierend eingefügt ist. Die hier erwähnten Riesen wären so *die tumben, der ieglicher tihten wil* des Prologs zu *Partonopier und Meliur* (V. 100), so *daz der geswigen muoz vor in / dem edeliu kunst und edeler sin / wont in sînem herzen bî*. In ironischem Bescheidenheitstopos – und hier in Ironie gegenüber der Gesellschaft – kehrt Konrad das Verhältnis um und macht sich zum Zwerg. Dabei aber bleibt seine Demutsgeste doppeldeutig: denn er läßt keinen Zweifel daran, daß er in bezug auf das Marienlob *an witzen ein getwer* ist, setzt sich aber gerade durch dieses Eingeständnis von den Riesen *der vil hohen künste* ab – gleich wie er sich in den weltlichen Werken von den vielen *tumben* Möchtegerndichtern distanzierte.⁶⁰ Der Bescheidenheitstopos ist somit gerade das, was Konrad vor den Riesen gegenüber Maria auszeichnet. Und daß er nur das Vernachlässigte aufliest, wird zur Auszeichnung dieses Weggeworfenen, das zur Rarität wird, dessen Wert nur Wenige erkennen.⁶¹ Dieses Verständnis drängt sich nicht zuletzt durch Konrads eindeutige Anspielungen auf Gottfrieds Literaturexkurs auf. Hört man in *der sprüche wîsen* einen Anklang an die *wortheide* bei Gottfried⁶², sind die Riesen, die auf der Wiese Blumen pflücken, die kritisierten Dichterkollegen.⁶³ Und Konrad gehörte, als nachlesender Zwerg, zu denen, *die die bluomen helfen lesen, / mit den daz selbe loberîs / underflohten ist in bluomen wîs*.⁶⁴ So wie Gottfried sich von den „Hasengesellen“ distanziert, um den Lorbeer Hartmanns implizit für sich zu beanspruchen, distanziert sich Konrad von den „Kunstriesen“ seiner Zeit,

⁵⁹ Daß Gottfried von Straßburg aber als einer der Riesen gesehen werden müßte, ist schon deshalb nicht möglich, weil er kein Marienlob dichtete. Meines Wissens ist das Gottfried zugeschriebene Marienlob erst in der Manessischen Handschrift unter seinem Namen überliefert und wohl kaum schon in Konrads Zeit mit ihm in Zusammenhang gebracht worden. Vgl. Ganz, (wie Anm. 2), S. 32. Anders dann bei Heinrich von Mügeln, der dieses Bild auch aufnimmt – so wie das Lob des Vorgängers als *houbetsmit* – nun aber im Sg. von den *sprüchen des hochgeerten / getichtes risen sunder guft* spricht und sich so eindeutig auf Konrad bezieht. Vgl. Kibelka, (wie Anm. 14), S. 224.

⁶⁰ Daß das Bild des „Nachlese“ haltenden Spätergeborenen sich als Topos durch die mittelhochdeutsche Dichtung zieht, zeigt Bruno Boesch, *Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Bern – Leipzig 1936, S. 237ff. (Da auch verschiedene Beispiele). Wesentlicher Bestandteil dieses Topos ist aber die zeitliche Komponente des Früher und Jetzt. Konrad hebt hier diese zeitliche Distanz auf und kehrt den Topos so ins unerwartet Ironische. Vgl. auch Schwietering, der diese Stelle in die Reihe der Demutsgebärden vor den bewunderten Meistern stellt. (Wie Anm. 10), S. 178.

⁶¹ Vgl. *Partonopier und Meliur*, V. 160–163 und *Trojanischer Krieg*, V. 8–13.

⁶² *Tristan*, V. 4636.

⁶³ Den Hinweis auf eine mögliche Anspielung auf die *wortheide* verdanke ich Urs Herzog.

⁶⁴ *Tristan*, V. 4644–4646.

um mit seinem Blumensträußchen dann wohl den Preis zu holen. Die Stelle ist somit als verschlüsselte, sozusagen pervertierte Klage über die Dichtung der Zeit zu lesen, auf deren Hintergrund der Dichter sich natürlich als auserwählter Dichter zeigt.

Und als solcher bittet er dann Maria um ihre Gnade, wenn er in ihrem Lob versagt. Denn ist Marias Gnade *uzerwelt*, ist sie dies eben gegenüber dem *tihter ûz erwelt*.⁶⁵ Entscheidend ist aber wieder, was Konrad von Maria erbittet – nicht, daß ihm das Lob *volleclichen* gelingen solle, sondern allein Nachsicht gegenüber seinem Unvermögen. Nur was die Feinheit der Sprache angeht, die stilistische Raffinesse, bittet er um aktive Hilfe von Seiten Marias, daß sie ihm ihrer *helfe sip* leihe, damit er das Grobkörnige noch verfeinere. Nur im Formalen, im Sprachlichen, der *rede* allein hofft er auf eine Inspiration – die geistige Erfassung des Marienlobs traut er sich nicht zu. Diese Hybris kennt er nicht.⁶⁶

Konrad stellt seine Dichtung ganz in die Gnade Marias, wenn er auf ihrer *gnaden phede* seiner *sinne fuoz* setzt. Definiert er in den Prologen zu seinen weltlichen Werken – und z.T. auch in den Legendenprologen – den Zweck der Dichtung als Belehrung durch Unterhaltung sowie als Zerstreuung eines melancholischen Gemüts, ist hier die Dichtung ganz und ausschließlich auf das Marienlob ausgerichtet und ist darin von der Gnade Marias abhängig. Dabei geht es nicht in erster Linie um die Grundvoraussetzung des Dichtens, daß der Dichter seine Fähigkeit von Gott erhalten hat⁶⁷, sondern der schon durch Gott ausgezeichnete Dichter ist, vor die Aufgabe des Marienlobs gestellt, noch auf die Gnade der Belobigten angewiesen.⁶⁸ Und diese Gnade besteht in erster Linie aus Nachsicht und nicht aus direkter Hilfe. Braucht der Dichter *râtes niht / noch helfe zuo der künste sîn / wan daz im unser trehtin / sinn unde mundes gûnne / dâ mite er schône künne / gedenken unde reden wol*⁶⁹, so braucht der Dichter des Marienlobs einerseits ihre Gnade, daß sie ihm nachsieht, was er nicht loben kann, andererseits braucht er *ze stiure* Marias *helfe sip* (V. 126).⁷⁰

⁶⁵ *Trojanischer Krieg*, V. 91. Die Bitte um Beistand Marias gehört topisch zum Marienlob und nimmt die Stelle des Musenanrufs ein, wie er auch in der hier im Hintergrund stehenden Tristanstelle zu finden ist. (V. 4851–4877).

⁶⁶ Ich bin mit Ganz nicht einig, wenn er schreibt: „Wenn Konrad im Prolog sagt, seine dichterische Fähigkeit reiche nicht aus, um Maria nach Gebühr zu preisen, so ist dies zwar eine persönliche Unfähigkeitsbetuerung, gleichzeitig aber auch Ausdruck künstlerischer Anmaßung: die Möglichkeit des adäquaten Marienlobs wird ja nicht geleugnet, denn die Riesen der Kunst, und Gottfried von Straßburg wird mit Namen angeführt, hätten es ja gekonnt.“ (Wie Anm. 2), S. 32.

⁶⁷ Vgl. *Trojanischer Krieg*, V. 74–81.

⁶⁸ Zu der problematischen Konkurrenz von Gott und Maria im Dichtergebet des Marienlobs vgl. Christian Thelen (wie Anm. 11), S. 351ff.

⁶⁹ *Trojanischer Krieg*, V. 96–101.

⁷⁰ Konrad bittet hier um Hilfe im Rhetorischen. Es geht genau um das, was Heinrich von Mügeln als Aufgabe der *kunst rhetorica* sieht: *sie uß der rede kerbt / und strichet gar die grobe dann*. Zitiert nach Kibelka, (wie Anm. 14), S. 230.

Wenn Kokott in Konrads Bitte an Maria einen weiteren Hinweis auf seine Selbstüberhebung

Dabei sieht sich Konrad als *tore*, der mit den *wisen* Maria lobt, den *wisen*, die als Nachtigall den Meienpreis singen, während er als Kuckuck versucht, in ihren Gesang *gugzend* einzustimmen. Mit den *wisen* sind wohl die vorbildhaften Marienlobdichter gemeint, die ganze mariologische Tradition, der Konrad folgt.⁷¹ Das Bild der Nachtigall aber ist hier erstaunlich eingesetzt. Erstaunlich nicht im mariologischen Kontext, hat die Nachtigall als Lobpreiserin Marias doch Tradition und ist der von ihr besungene *meien* festes Bild für Maria⁷², sondern erstaunlich im Zusammenhang mit den berühmten Nachtigallenvergleichen in den beiden großen Prologen zu *Partonopier und Meliur* und zum *Trojanischen Krieg*. Die vieldiskutierte Stelle im *Trojanischen Krieg*, wo Konrad sein Dichten mit dem selbstgenügsamen Gesang der Nachtigall, *diu mit ir sanges dône / ir selben dicke schône / die langen stunde kürzet* vergleicht⁷³, hat dazu verführt, in Konrad den ersten unabhängigen Dichter zu sehen, der seine Kunst als *l'art pour l'art* übte.⁷⁴ Eine Aussage, die in letzter Zeit etwas relativiert wurde, ohne aber, daß die grundsätzlich neue Distanz zum Publikum geleugnet werden kann. Ähnlich heißt es in *Partonopier und Meliur*, daß die Nachtigall in der Einsamkeit des Waldes singt und so verliebt in ihr Singen sei, *daz si durch wünneclichen braht / ir lîbe grôzen schaden tuot / wan der dunket si sô guot / und alsô rehte minneclich / daz si ze tôde singet sich*.⁷⁵ Nach ihrem Vorbild will Konrad dichten.

Ganz anders ist das Bild der Nachtigall am Schluß des Prologs der *Goldenen Schmiede* eingesetzt. Hier singt die Nachtigall nicht für sich, singt auch nicht zur Unterhaltung oder zur Kurzweil, sondern allein und ausschließlich zum Lob Mariens.⁷⁶ Dabei ist sie nicht in der Einsamkeit versteckt, sondern wird von gerin-

sieht und sagt: „... schien es der Autor in seinem Prolog kaum nötig zu haben, um besondere Hilfe zu bitten. Nur kurz wendet er sich am Schluß des Prologs an Maria, die er weniger um künstlerische Inspiration anfleht, als vielmehr um Vergebung, falls sein Lob ihr nicht angemessen genug erscheine.“ (wie Anm. 5), S. 164, kann das im Text m. E. nicht nachvollzogen werden.

⁷¹ Zum Begriff des *wisen* in der mittelhochdeutschen Literatur vgl. Karl Stackmann, *Der Spruchdichter Heinrich von Mûgeln*, Heidelberg 1958, S. 83ff. Der *wise* meint nicht zuletzt den Gläubigen, dessen Religiosität sich mit Ethischem und Intellektuellem eng verbindet (S. 84). „Er ist Lehrer und Schiedsrichter in allen Fragen der Ethik und des praktischen Christentums. Sein *rât* und seine *lêre* treffen alle Gebiete, auf denen sich *wisheit* und *tumpheit* äußern können.“ (S. 88) „Die *wisheit* bezeichnet letztlich einen, wenn auch idealen und von niemand zur Gänze erreichbaren, Zustand menschlicher Vollkommenheit. Einer Vollkommenheit, die – [...] – die vollkommene Unterwerfung unter Gott, die Gebote des Glaubens und die Ordnung der Kirche einschließt.“ (S. 93). Zur Definition von *meister* und *wiser meister* vgl. auch Schwietering, (wie Anm. 10), S. 183–186. Vgl. dazu auch Ganz, (wie Anm. 2), S. 28.

⁷² Vgl. Salzer, (wie Anm. 34), S. 332f.

⁷³ *Trojanischer Krieg*, V. 188–211. Zitiert: V. 193–195.

⁷⁴ Vgl. Bertau, (wie Anm. 3), S. 192; vgl. Haug, (wie Anm. 1), S. 350ff.

⁷⁵ *Partonopier und Meliur*, V. 130–134.

⁷⁶ Trude Ehlert kommt in ihrem Aufsatz zum Bild der Nachtigall bei Konrad leider nur ganz kurz auf dieses Bild in der *Goldenen Schmiede* zu sprechen. Sie sagt: „Dem Lob Mariens verschreibt sich die ‚Goldene Schmiede‘. Bezeichnenderweise fungiert hier denn auch die Nachtigall als die im Vergleich zum Kuckuck ungleich kunstvollere Preiserin der Maizenzeit: ihr Gesang wird also – anders als in den analysierten Prologen – als zweckgebunden dargestellt.“ (Wie Anm. 7), S. 93f.

geren Vögeln gehört und als Vorbild angenommen. Und vor allem vergleicht sich Konrad hier nicht mit der Nachtigall, sondern mit dem Kuckuck, der ihr kläglich nacheifert. Es ist dies ein klassischer Bescheidenheitstopos⁷⁷ – im Kontext der Einleitung zum Marienlob aber ist er eingebunden in die große Demutsgeste vor Maria, die sich durch den ganzen Prolog hindurchzieht und ist darin nicht einfach leere Rhetorik.

Er, der *künstelose man*, kann allein mit Hilfe Marias ihr Lob beginnen. Auch damit setzt sich Konrad deutlich ab von dem Dichterbild, das er in den Prologen der weltlichen Werke gibt, wo er – im Zusammenhang mit dem Nachtigallenbild – von dem *künste rîchen man* spricht.⁷⁸ Deshalb wird auch dies gern als falsche Demut gelesen.⁷⁹ Dabei konzentriert man sich auf die Selbstbezeichnung als *künsteloser man* und übersieht den letzten und somit auch prominenten Vers des Prologs, wo Konrad sagt, er wolle das Lob *mit reinem willen* anheben. Liest man die Verse aber zusammen, wie sie zusammen gehören, sogar durch den Reim zusammengebunden sind, ergibt sich die genaue Umschreibung der „sancta simplicitas“ als dem Ausdruck höchster Demut. In ihr stellt sich Konrad vor Maria und in ihr allein ist die Aufgabe eines Marienlobs möglich.

Wie stellt sich nun aber der sogenannte „Mittelprolog“⁸⁰ zu diesem Eingang? Wieder ruft hier Konrad Maria um Hilfe an für sein Werk, das nur mit ihrem Zutun vielleicht gelingen kann. Die Bilder, die er dabei für sein Schaffen braucht, werden auch in der Regel als pervertiertes Selbstlob gelesen. Aber auch hier ist – wie im Prolog – die Demutshaltung Konrads gegenüber Maria ernst zu nehmen. Denn in ihnen ist genau die Grenze nachgezeichnet, an die der Künstler bei der Aufgabe des Marienlobs stößt: die Unfaßbarkeit und Unmöglichkeit einer adäquaten Darstellung der Gelobten.

Konrad bittet Maria, daß ihm die Verkündigung ihrer Ehre so gelingen möge, daß ihn *die meister wis/ darumbe niht enschelten* (V. 866–869). Unter den „weisen Meistern“ muß man sich wohl die vorbildhaften Kenner ethischer und theologischer Fragen vorstellen, bis hin zu Experten in künstlerischen Belangen.⁸¹

⁷⁷ Vgl. Schwietering, (wie Anm. 10), S. 181. Er verweist hier auch auf den Einfluß dieses wohl von Konrad geprägten Bildes auf spätere Autoren.

⁷⁸ *Partonopier und Meliur*, V. 135.

⁷⁹ Vgl. Kokott, (wie Anm. 5), S. 164. Zum Topos der Selbstbezeichnung als *künstelôs* vgl. Schwietering, (wie Anm. 10), S. 171–179.

⁸⁰ Ich übernehme hier die auf Christa Schulze zurückgehende, nicht sehr geschickte, in der Forschung aber nun eingebürgerte Bezeichnung für diesen Abschnitt in der Mitte der *Goldenen Schmiede* (V. 866–989), wo Konrad thematisch an den Prolog anknüpft, seine Bitte um Hilfe Marias wiederholt und sein Kunstwerk noch einmal als Werk der Hülle definiert, dessen Inhalt sich jeder Erkenntnis entzieht.

⁸¹ Stackmann schreibt: „Da es der *kunst* – das gilt mindestens für die Spruchdichtung – aufgegeben ist, die verschiedensten menschlichen Probleme im Lichte der *wisheit* zu behandeln, kann der *meister* durchaus als ein Lehrer ethischer und religiöser Grundwahrheiten auftreten. [...] Nicht nur der Kenner moralischer Lehrsätze gilt als *meister*, auch derjenige, der in Geheimnisse der

Die Bilder, die Konrad für sein Schaffen braucht, zeigen wieder – wie im Prolog schon – die Vorstellung Konrads, daß die Erfassung des Marienlobs unmöglich, mit Marias Hilfe aber ein wenigstens stilistisch glänzendes und also ihrer würdiges Werk vollbracht werden kann: So wie die saure und brennende Nessel doch eine schöne Blume trägt, woraus die Biene Honig, *harte süeze*, macht, so kann – mit Marias Hilfe – Konrad aus seinen *cranken sinnen / diu linden wort gewinnen*, die Marias Namen *wol gezemen* (V. 872–879). Auch hier unterscheidet Konrad wieder klar zwischen den *sinnen* und den *worten*. Schwach sind die *sinne*, ist der Verstand, das Wahrnehmungsvermögen gegenüber Maria. Das ist die saure Brennessel. Trotzdem aber hat sie die Gabe, eine Blume hervorzubringen, aus der die Biene Honig macht. Geht man von Konrads Idee eines von Gott auserwählten Dichtertums aus, ist die Blume die Auszeichnung Gottes. Daraus nun *süezen honec* zu machen, braucht – im Kontext des Marienlobs – die Hilfe Marias. Dabei geht es darum, daß die Worte *lind* werden, „honigsüß“ und damit eine stilistische Qualität erreicht wird, die im Abbild einer Qualität der Belobigten entspricht.

Ähnlich gebaut ist das zweite Bild mit dem „einfältigen Schaf“, dessen „edle Wolle“ abgeschoren wird, woraus ein kaiserliches Kleid gesponnen wird. *so schir ich tumber Cuonrat / ob einvaltigem sinne / die rede uz der ich spinne / dir ein richen erenkleit* (V. 890–893). Die Metaphorik der Kleiderfertigung für die Dichtung ist nicht neu.⁸² Interessant ist hier aber das Epitheton „einfältig“, das Konrad sowohl im Bild wie im Thema einsetzt und dadurch betont. Es ist das „simplex“, wie es schon am Schluß des Prologs in der Vorstellung des *künstelosen* Dichters, der *mit reinem willen* das Lob anfängt, anklingt. In seiner ganzen Kunstfertigkeit, die er nicht bezweifelt, die er als göttliche Auszeichnung anerkennt, stellt sich Konrad doch in seinem Marienlob, auch in diesem „Mittelprolog“, in vollkommener Demut vor die *himelkeiserin*, um ein Gedicht zu wirken, dessen formale Realisierung nur mit Hilfe Marias so möglich ist, daß in ihrer Reinheit Maria sich spiegelt, dessen inhaltliche Perfektion Konrad aber von Anfang an und immer wieder betont ausschließt.⁸³

Theologie und des Glaubens eingeweiht ist.“ (Wie Anm. 71), S. 95. Zur Geschichte dieses schwierigen Begriffs *meister* und der Konnotation mit Kunst vgl. ebd., S. 94ff. Ich glaube nicht, daß hier eine scharfe Trennung zwischen „Kunstrichtern“ (die nicht gemeint seien) und „Theologen“ (vor denen Konrad sich fürchte) gemacht werden kann, sondern daß im Sinne des *meister*-Begriffs dieser Zeit eine Vorbildgestalt in jeder Beziehung gemeint ist. Bertau, (wie Anm. 3), S. 188. Vgl. dazu Schwieterings Definition: „Der Begriff des Meisters wird durch den demütigen Stil umschrieben, insofern der Meister mit allen Vorzügen und Fähigkeiten ausgestattet wird, deren der einzelne Dichter ermangelt. Das Wort Meister hat komparativen Charakter, der stets die Relation zu etwas Unterlegenem zum Bewußtsein bringt. Die Überlegenheit des Meisters ist unbestritten, er versteht besser zu dichten oder zu schildern als der Dichter.“ (Wie Anm. 10), S. 183.

⁸² Vgl. Kibelka, (wie Anm. 14), S. 222.

⁸³ Der Interpretation von Bertau, wo die Realität Marias sich ganz in der Dichtung des weitgehend autonomen Dichters auflöst, kann ich nicht folgen. (Wie Anm. 3), S. 192.

Daß Konrad im Prolog der *Goldenen Schmiede* einen anderen Ton anschlägt als in seinen weltlichen Werken, ist offensichtlich, darf aber nicht deshalb, in einseitigem Bezug auf diese, nicht ernst genommen werden. Sowohl die Demutsgeste wie auch das Bewußtsein des eigenen Unvermögens vor der Aufgabe, müssen in der Tradition gesehen und gelesen werden. Konrad stellt sich vor eine Aufgabe, deren Unmöglichkeit zu ihrer Definition gehört, genauso wie das Umspielen dieser Unmöglichkeit Teil der mariologischen Tradition ist. Der Prolog der *Goldenen Schmiede* ist nichts anderes, als eine Reflexion darüber, wie das definiermaßen nicht einzuholende Lob Mariens durch den Dichter doch versucht werden kann und darf. Dabei bindet sich Konrad durch ein äußerst raffiniertes Netz von Zitaten, Anspielungen und Paraphrasen einerseits in die liturgische, biblische Tradition des Marienlobs ein, diskutiert andererseits in enger Anlehnung an Gottfrieds Literaturschau die rhetorischen und stilistischen Möglichkeiten des Dichters vor dieser Aufgabe. Was Konrad in neuerer Forschung immer wieder als Überheblichkeit und unangebrachtes Selbstbewußtsein ausgelegt wurde, löst sich bei genauerem Hinsehen in eine vorsichtige Rhetorik der Unzulänglichkeit auf, zeigt sich als ein Umkreisen dieses immer neu irritierenden Problems der Möglichkeit des Unmöglichen.